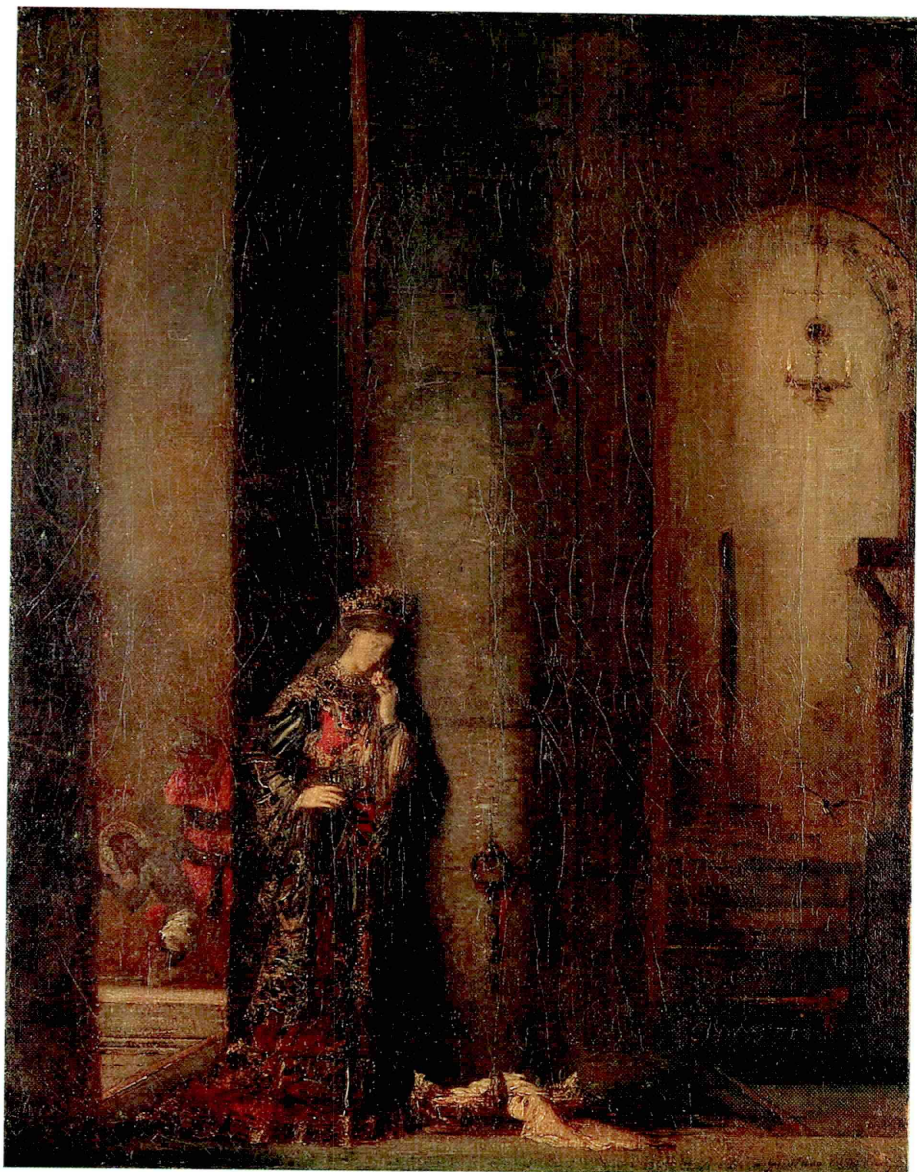


国立西洋美術館所蔵 ギュスターヴ・モロー作《牢獄のサロメ》について

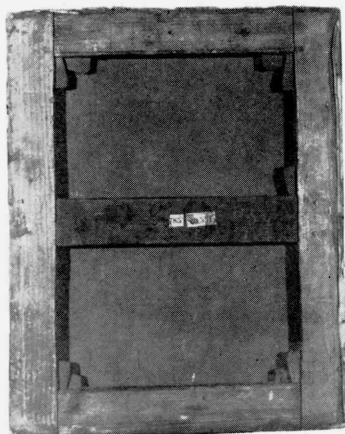
著者	高橋 明也
雑誌名	国立西洋美術館年報
巻	16
ページ	39-48
発行年	1983-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1263/00000490/



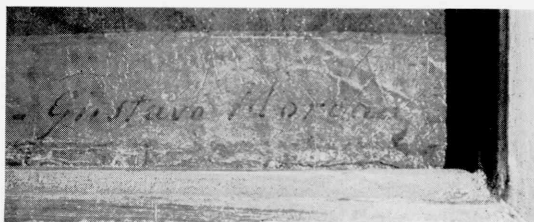
ギュスターヴ・モロー《牢獄のサロメ》



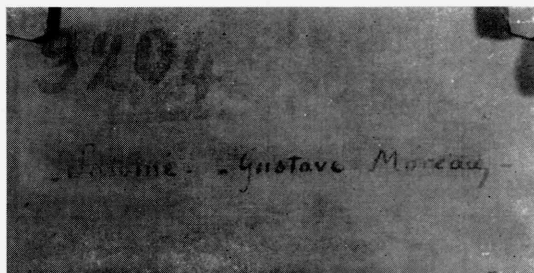
参考図1 修復前の状態



参考図3 カンヴァス裏面(裏打ち前)



参考図2 署名



参考図4 カンヴァス裏署名

国立西洋美術館所蔵ギュスターヴ・モロー作《牢獄のサロメ》について

高橋明也

Observations sur la *Salomé à la prison* de Gustave Moreau.

Akiya TAKAHASHI

ギュスターヴ・モロー作《牢獄》の名で、以前より国立西洋美術館所蔵松方コレクションにあった本作品は、保存状態不良のため、1959年のフランス政府による同コレクションの寄贈返還当初以来参考資料として分類され（REF・1959-8）、これまで公開されたことはなかった〔参考図 1〕。しかしながら、昨年度（1980年度）に至って、当館主任研究官長谷川三郎および当館研修員クラウス・ハイスラーの両名によって修復が行なわれ（註 1）、その結果、改めてギュスターヴ・モロー作《牢獄のサロメ》として、1981年12月1日付けで絵画の部に分類変更をされた（P・1959-196）。以下、本作品に関して、紹介を兼ねて若干の考察を行ないたい。

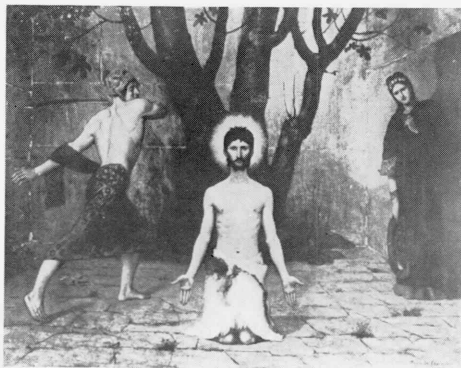
本作品は、40×32 cm のカンヴァスに描かれた油彩画である。モローの生前、そのアトリエを離れて、少数の愛好家の手に渡った作品は、油彩画だけで百数十点を数えるが（註 2）、そのほとんどは比較的小型であり、従って、この《牢獄のサロメ》も、愛好家に所蔵された完成作品としては標準的な大きさをそなえていると言えよう。画面右下隅には、おそらく画家の自筆と判断されるモロー特有の端正な書体で書かれた署名がある（註3）〔参考図 2〕。また、裏打ち以前のカンヴァス裏面にも、同様の書体で書かれた署名があった〔参考図 3, 4〕。

主題の点からみれば、本作品は、いわゆる「洗礼者ヨハネの受難」を表わす一連の主題中の一つである「洗礼者ヨハネの斬首」（マタイ伝第14章第10節およびマルコ伝第6章第27節）を画面の左奥に描き、中央には、柱の蔭で、ヨハネの首を入れる籠を足下に置いて、もの思いに耽りつつ聖者の斬首を待つサロメの姿を大きく扱っている。「洗礼者ヨハネの首をサロメに渡す刑吏」、「洗礼者ヨハネの首を盆にのせて運ぶサロメ」といった主題は、19世紀のこの頃にも画題として比較的採りあげられることが多かったが、この場面はそれらの直前の情景を扱っていることになる。このような、洗礼者ヨハネの斬首の場面にサロメの姿を添える構想としてよく知られた作品に、1869

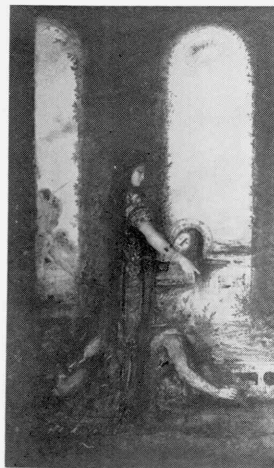
年に制作され1870年のサロンに出品された、ビュヴィス・ド・シャヴァンヌの作品《洗礼者ヨハネの斬首》（パーミingham、パーパー・インスティテュート、参考図 5）がある。本作品《牢獄のサロメ》をこのシャヴァンヌの作品と比較すれば、ほぼ同様の構想をみせながらも、構図および内容において大きく異っていることがわかる。まず一見して見てとれるように、モローの作品においては、すでにサロメが画面の中心を占めていて、斬首されようとする聖者の姿は後方に退き、小さくシルエットの如く表わされている。モローの作品にはしばしば登場する、伏し眼がちのほっそりとした横顔と華奢な容姿をもつ端麗な女性として描かれたサロメは、豪華な衣裳を身に纏い、花を片手に、僅かののちには聖者の首が置かれることとなる籠を見つめている。アングルが描いたストラトニケの姿にも似る、憂いを含んだこのサロメの様子から連想されるのは、すでに、かつてモローと親交のあったアリー・ルナンが指摘した、ヨハネに恋するサロメの物語である（註 4）。ハインリッヒ・ハイネの長篇詩『アッタ・トル』の中で語られるこの物語は、実際にモローが所有していたフランス語版のハイネ詩集『詩と伝説』の1874年版に収録されていたことが、ラグナー・フォン・ホルテンによって確かめられている（註 5）。つまり本作品は、世紀末の芸術家たちに好んで採りあげられ、さまざまな解釈を生んだこの深層心理学的テーマの造形美術における比較的はやい一例と考えられる（註 6）。

ところで、モローはいわゆる「サロメ」連作を1870年頃から手掛け始めたとしていている。そしてその中でも、1876年サロンおよび1878年の万国博覧会に出品された《ヘロデ王の前で踊るサロメ》（ロサンゼルス、ハマーコレクション、参考図 6）と《出現》（ルーヴル美術館）の2作は名高く、ことに前者は、「モローの作品系列の中で、決定的なスタイルの変更を行なった」作品として重要視されている（註 7）。周知のようにモローはこれらの作品を描くために数多くの習作、準備作を描き、完成したのちも、油彩や水彩を用いてレプリカを制作すると同時に、新たな構想で描きもした（註 8）。しかしながら、西洋美術館所蔵の作品は、これらさまざまな「サロメ」と比較しても、かなり特色のある作品であり、そこからこの作品の制作年代もある程度導き出すことが可能である。

それは、一つには、既に述べたように、「ヨハネの斬首」の場面にももの思いに沈むサロメの姿を配した、主題およびコンポジションのもつ特殊性である。モローは「洗礼者ヨハネの斬首」と題した油彩作品を他に2点（1970年頃、ギュスターヴ・モロー美術館 no. 581。および制作年不詳、ギュスターヴ・モロー美術館 no. 789——参考図 7——の2作品）しか残していない。「サロメ」連作の中では、「斬首」の主題はむしろ特殊主題とも考えられるわけである。そして、1876年以後繰り返し描かれる



参考図5 ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ
《洗礼者ヨハネの斬首》



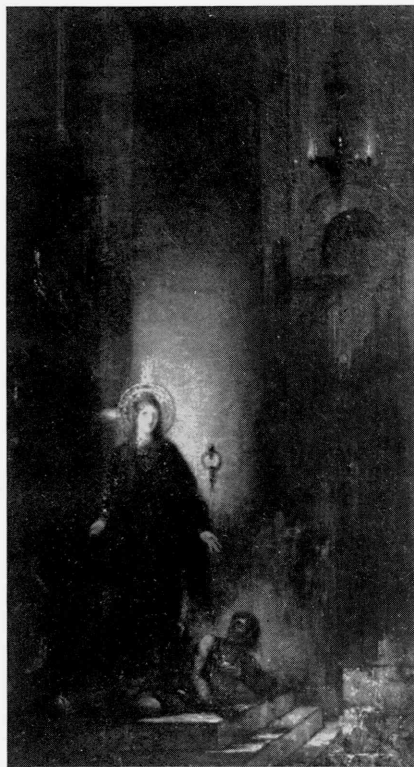
参考図8 《庭園のサロメ》



参考図6 《ヘロデ王の前で踊るサロメ》



参考図7 《洗礼者ヨハネの斬首》



参考図9 《聖マルグリット》

「サロメ」の主題には、斬首の場面は決して採りあげられず、ヨハネの切り落とされた首と艶然としたサロメの姿の対比が強調され、モローの主題解釈がより複雑なものになったことが看取される。一方、本作品においては、ヨハネとサロメの関係は非常に説明的、物語的に表わされている。それ故、未だ十分に成熟した表現を与えられていない、連作の中では比較的初期の構想に属するものではないかという推測が成り立つ（この仮定は、モロー美術館所蔵 no. 581 の《洗礼者ヨハネの斬首》が1870年頃の制作であることによっても補完されよう）。二つめには、画面に描きこまれた建築や装飾など、「斬首」の主題が要求する道具立てに依るところが大きい。つまり、この画面ではヘロデ王の城マケラス城内の牢獄は、きわめて陰鬱な、中世的雰囲気をもった地下牢のように描き出されている。《踊るサロメ》の、インド、ペルシャ、モール、ローマなど、さまざまな様式の混在したきらびやかな建築物や、黒豹、エフェソスの神像をはじめとする、隠喩に満ちたオリエント風の道具立ては全くみられず、また、《庭園のサロメ》（1878年、パリ個人蔵、参考図 8）の清澄なルネッサンス風の設定もない。洗礼者ヨハネをつなぎ留めていたであろう鎖、血の滲んだ太い円柱、右手に見える絞首台などは、牢獄の中世風な陰惨さを更に強調している。サロメ自身もまた、東方風の高髻を結うことも薄物を纏うこともせずに、後期ゴシック期の王冠を偲ぼせる百合の花の装飾をつけた冠をかぶった、きわめて西欧的な姿をみせている点、他の「サロメ」にはみられぬ特徴である。一方、主題は異なるものの、この作品にきわめて類似した一作が存在するのは興味深い。それは、1873年にモローが、友人の画家ウジェーヌ・フロマンタンの娘マルグリットのために描いたことが、裏面に書かれた献辞から明らかな作品《聖女マルグリット》（註 9）（ラ・ロシェル個人蔵、参考図 9）である。地下牢の闇の中に、悪魔を寄せつけずに立つアンティオキアの聖女の姿を描いたこの作品は、《牢獄のサロメ》とは全く異なった主題を扱っているものの、寒々とした中世風の建物の太い円柱、そこにとりつけられた鉄の鎖、柱の右手に置かれた絞首台などは、ほぼ同様の形状を示している。同一主題、あるいは同一の設定を、長い年月にわたって何度も繰り返して描いたモローではあるが、これ程似た中世風の設定を用いた例は、完成作品をみる限りでは他に例がない。

以上のような点から、《牢獄のサロメ》は、「サロメ」連作の中でも比較的初期の、1873年前後の制作であろうとの推測が成り立つ。マチューはこの作品の推定制作年代を、1873—76年に設定しているが、決定的な反証がない限り、現時点ではこれはおそらく妥当な年代と思われる。すなわち、上限は《聖女マルグリット》の制作年1873年に、下限は《踊るサロメ》が完成し、その成功によって、以後オリエント風のサロメを主体としたさまざまなヴァリエントが制作されていく1876年に置かれるわけである

(註10)。

次に本作品の来歴について多少触れてみたい。ビエール＝ルイ・マチューの手になる「全完成作品解説カタログ」中、第164番には、本作品が《牢獄のサロメ》の名で掲載されているが、来歴は、1912年3月5日のオテル・ドルオーでの競売の時点で終っており、以後、所在不明とみなされている模様である(註11)。それまでの所有者として3人の名があがっており、それら、ブラム(1885年時点で本作品を所持していた)、ベルヌ・ベルクール、エスノー＝ペルトリエなどの人々は、他にも多くのモロー作品を所蔵していたことが知られていて、それぞれ、非常に少数の、ギュスターヴ・モローの熱烈な愛好家のひとりであったと推察される(註12)。

ところで、国立西洋美術館には絵画および素描として他に2点のギュスターヴ・モローの作品が所蔵されている(註13)。それらの作品《ピエタ》(P・1959-161)、《聖チェチリア》(D・1959-43)は、どちらも松方幸次郎がヨーロッパ滞在時に買い求めたものである。松方の数度にわたるヨーロッパ滞在のうち、美術品のコレクション形成に直接関りがあるのは、1916年(大正5年)、1921—23年(大正10—12年)の2回であるとされ、従ってこの作品もまた、この2回のうちどちらかの機会に購入されたと思われる(註14)。一方、ギュスターヴ・モローは当時の日本においては、ほとんど未知の作家であった。松方コレクション中の他の作家たちは、ロダン、モネ、ゴーガン、リュヴィス・ド・シャヴァンヌなどは当然のことながら、現在では顧みられることも少ない、アマン＝ジャン、コッテ、メナールにしても、当時の美術界における紹介の量はモローに較べて圧倒的に多かったといえる(註15)。その点では、日本の美術愛好層の平均的趣味を反映したといわれる松方コレクションではあるが、ギュスターヴ・モローに関してはそれは必ずしも当たらない。このようなモローの作品を松方が3点(ないしは4点)購入した理由については、推定の域を出ないが、2人の人物が重要な役割を果たした可能性が考えられる。一つは松方が親交をもち、その美術購入の顧問役となっていたリュクサンブール美術館長 レオンス・ベネディット(1859—1925)、次には、当時パリに留学していた仏文学者の成瀬正一(1891—1937)である。前者には、1899年に発表された長文のモロー論「二人の理想主義者、ギュスターヴ・モローとバーン・ジョーンズ」があり(註16)、モローの熱烈な愛好家であったといわれる後者は、松方の親戚筋にあたり、松方の美術品購入の際も、かなりの影響力を与えられる立場にいた(註17)。ベネディットは、良く知られているように、すでに松方の1916年のパリ滞在時より、松方の美術品購入に関して相談役となっていたため、その勧めによるとすれば、《牢獄のサロメ》の推定購入年代はその頃にまで

さかのぼり得る。また、成瀬に負うとすれば、2人が共にパリに居た1921年の春から1923年の春までの期間に購入されたと想像される。ともあれ、この推定に確証はなく、1912年のドルオーにおける競売後、松方の手にどのようにして渡ったかは不明である。今後、ベネディットをはじめとする松方の交友関係が明らかにされるに従い、次第にそれも判明することであろうと考える。

註

- (1) 『国立西洋美術館年報』 No. 15 (1980年度) 修復記録の項 p. 85 参照。
- (2) モローの作品と収集家の関係の特殊ともいえる性格については、Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau—sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, 1976 pp. 283—285 参照。
(『ギュスターヴ・モロー、その生涯と芸術、全完成作品解説カタログ』高階秀爾／隠岐由紀子訳 三省堂 昭和55年)
- (3) この署名は、ビエール＝ルイ・マチュー氏来日の際モロー自筆と鑑定されている。また、署名がなされずに、モローのアトリエから出た作品はほとんどない、という指摘 (*ibid.*, p. 285) もこの作品の性格を判断するための参考になろう。
- (4) Ary Renan, “Gustave Moreau”, *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1886 pp. 376—394 / juillet 1886, pp. 35—51. この中でルナンは、モローの作品《出現》(1876年、ルーヴル美術館)に関連してハイネの詩に言及している。
- (5) Ragnar von Holten, *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, 1960, p. 7
および Mathieu, *op. cit.*, p. 124
以下長篇叙事詩『アッタ・トロル』Atta Troll の抜粋を記す。
Dans ses mains elle porte toujours ce fatal bassin et la tête de Jean; et elle la baise,
oui, elle baise la tête avec ferveur.
Parce qu' autrefois elle a aimé Jean On ne le dit pas dans la Bible, mais dans
le peuple vit une légende sur l'amour sanglant d'Hérodiade.
(Renan, *op. cit.*, p. 392 より)
なお、『アッタ・トロル』は1843年に発表され、フランス語版初版は1847年に出版。
ハイネの詩作品とモローの影響関係に関しては、von Holten, *op. cit.*, p. 7 の説および、
Mathieu, *op. cit.*, p. 264 (註325) の反論を参照。
- (6) オスカー・ワイルドおよびピアズリーの『サロメ』が代表的な例。Jean Paladilhe / José
Pierre, *Gustave Moreau*, Paris, 1971, pp. 99—102 参照。
しかし、このような洗礼者ヨハネの首とサロメの主題にきわめて近い作例、《オルフェの首を
もつトラキアの娘》をモローはすでに1865年に描いている。これらの主題の相似関係について
は Paladilhe / Pierre, *op. cit.*, p. 113 および、Jean-Pierre Reversean, “Pour une étude
du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du
XIX^e siècle,” *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1972, pp. 173—184 参照。
- (7) Julius Kaplan, *Gustave Moreau* (Exhibition Catalogue), Los Angeles County Museum
of Art, 1974, p. 35. この作品がモロー芸術中に占める位置の重要性に関しては、
Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*, Michigan, 1982
pp. 55—67 および Mathieu, *op. cit.*, pp. 121—124 参照。

- (8) 《盆にのせた聖ヨハネの首をもつサロメ》(1876年, Mathieu, *op. cit.*, no. 163)
 《庭園のサロメ》(1878年, *ibid.*, no. 176)
 《聖ヨハネの首を盆に入れて高く捧げもつサロメ》(1885年, *ibid.* no. 328)
 《ヘロデヤ＝サロメ》(1888年, *ibid.*, no. 357)
 などが代表的なヴァリエーションである。
- (9) *ibid.*, no. 142
- (10) 1872年以降、すでにモローは、さまざまな「サロメ」の構想を並行して追求していたことをマチューは強調している。*ibid.*, p. 122
- (11) この図版複製は、オテル・ドルオーの競売目録より収録されたとと思われる。
- (12) Historique
 coll. Brame (en 1885)
 coll. Berne-Bellecour
 coll. Esnault-Pelterie
 vente tabl. mod. appartenant à un amateur [Esnault-Pelterie], Paris, Drouot, 5/3/1912, no. 46, repr. (9500F.)
 なお、モロー作品の収集家としては、シャルル・アイエム Charles Hayem などが著名。
- (13) 他に1点、モローの作と推定される破損のひどい作品が参考資料として当館に所蔵されている。
- (14) 橋本朔郎「松方コレクション由来記」川崎重工株式会社編『かわさき』(昭和44年5月—昭和45年11月)〈4〉〈5〉参照。
- (15) 筆者の調べた限りでは日本におけるモローの本格的な紹介は2, 3の簡単なものを除き明治、大正を通じてほとんど行われていない。僅かに木下杢太郎の訳書『十九世紀佛國繪畫史』(日本美術学院 大正8年。原著は Richard Muther, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin, 1901) 内の一章「古への神々」(初出は大正5年8—10月『中央美術』2巻8—10号「モロオ及びシャヴァンヌ」上, 中, 下)に、ビュヴィス・ド・シャヴァンヌと共に言及されているのが目を惹く。
- (16) Léonce Bénédict, “Deux idéalistes: Gustave Moreau et Edward Burne-Jones”, *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, avril / mai / juillet 1899 のうち, 4月号 pp. 265—290 および7月号 pp. 8—50 がモローに関連のある論述。
 ベネディクトは1898年よりリュクサンブール美術館に勤め, 次の1899年より館長となった。シャルル・アイエム収集のモロー作品は, 1898年にこの美術館に寄贈されたため, ベネディクトがモロー愛好家の人々と親しい関係にあったことは容易に想像される。
- (17) 成瀬正一の渡欧は1921年(大正10年)2月より1925年(大正14年)2月まで。
 略歴は九州帝国大学文学部編『文学研究』第16号(成瀬正一追悼号)昭和11年参照。
 矢代幸雄によれば, 「(成瀬は)松方さんには何でも言える間柄だったから, 成瀬の意見は松方さんに通りが良く……」, 「成瀬はバリにいる日本の画家たちがあまりにモローを認めないことに甚だ不満を感じて, 自らモローの発見者のような気になって, 頻りに松方さんにすすめてモローの画を捜させた」(矢代幸雄『芸術のパトロン』新潮社 昭和33年 pp. 48—49)

Résumé

Le Musée National d'Art Occidental possède depuis 1959, 3 œuvres de Gustave Moreau (et une peinture attribuée à l'artiste) dont une n'est jamais exposée au public à cause de son mauvais état. La récente restauration de cette œuvre totalement oubliée, la *Salomé à la Prison* (huile sur toile, 40 × 32 cm) nous a donné l'occasion d'examiner la toile.

On ne peut pas toujours observer le thème de la *décollation de Saint Jean-Baptiste* dans la série des *Salomé*, commencée à partir de 1870 environ, et reprise maintes fois par l'artiste. L'amour de Salomé pour Saint Jean-Baptiste était fréquemment traité à l'époque, mais ici Moreau a choisi de donner une vision de ce secret par l'attitude mélancolique de Salomé. L'expression de cette peinture est non seulement beaucoup plus narrative que ses autres *Salomé*, mais l'idée qui la sous-tend est totalement différente des autres *décollations de Saint Jean-Baptiste* comme par exemple celle de Puvis de Chavannes.

D'autre part, les motifs moyenâgeux de l'architecture ainsi que la couronne de Salomé sont uniques dans la série. La seule œuvre qui corresponde à la *Salomé à la Prison* serait une *Sainte Marguerite* peinte en 1873 pour la fille de son ami Eugène Fromentin.

Aux vues de ces considérations, nous pensons comme P.-L. Mathieu qui l'a d'ailleurs écrit dans son *Catalogue raisonné de l'œuvre achevé* (Fribourg, 1976, p. 317, no. 164) que la date de l'exécution de cette toile daterait de 1873–1876.

Sa provenance pose aussi des problèmes. Elle disparaît après la vente d'Esnault-Pelterie à Hôtel Drouot en 1912, puis entre dans la collection Matsukata vers 1916–1923, penserait-t-on.

En outre, tandis que les noms des artistes de la collection Matsukata de notre Musée National d'Art Occidental, dont certains sont maintenant oubliés, Rodin, Monet, Gauguin, Puvis de Chavannes, Aman-Jean, Cottet, Ménard, etc., étaient déjà assez connus au Japon dès le début de ce siècle, on ne parlait presque jamais de Gustave Moreau à l'époque où Matsukata commença sa collection.

Considérant le goût du Baron Matsukata, cet achat s'expliquerait par la présence de deux personnes qui lui recommandèrent de l'acquérir: Léonce Bénédict et Shôichi Narusé. Le premier, directeur du Musée du Luxembourg, également conseiller de Matsukata, avait déjà fait paraître un long article sur Moreau en 1899, tandis que le dernier, l'un de ses parents, qui faisait alors ses études sur la littérature française à Paris, était enthousiasmé par Moreau.